



تنية الرؤيا ووظيفتها  
في القصة العراقية القصيرة

تأليف : د. صالح هويدي

# الموسوعة الصغيرة

سلسلة ثقافية تتناول مختلف العلوم والفنون والآداب

تصدر عن دار الشؤون الثقافية العامة

رئيس التحرير موسى كريدي سكرتير التحرير ماجد اسد

وزارة الثقافة والاعلام

دار الشؤون الثقافية العامة

---

العراق - بغداد/ أعظمية ص.ب ٤٠٣٢ - تلکس ٢١٤١٣  
هاتف ٤٤٣٦٠٤٤



طباعة ونشر  
دار الشؤون الثقافية العامة  
حقوق الطبع محفوظة  
تعنون جميع المراسلات  
باسم السيد رئيس مجلس الإدارة  
العنوان :

العراق - بغداد - اعظمية  
ص"ب ٤٠٣٢ - تللكس ٣١٤١٣ - هاتف ٤٤٣٦٠٤٤

بنية الرؤيا ووظيفتها في

القصة العراقية القصيرة

د. صالح هويدي

٨١٣ و ٩٢٠٧

ص ٢٨٣ صالح هويدي

بنية الرؤيا ووظيفتها في القصة العراقية

القصيرة / صالح هويدي . بغداد : دار

الشؤون الثقافية العامة ، ١٩٩٣ .

ص ، ٢٤ سم

١- القصة القصيرة - العراق - دراسات

آ . العنوان

م . و

١٩٩٣/٦٣

المكتبة الوطنية ( الفهرسة أثناء النشر )

رقم الایبداع في دار الكتب والوثائق ببغداد

٦٣ لسنة ١٩٩٣

## مقدمة :

تقرن معجمات اللغة الرؤيا بالحلم ، إذ تحدد معناها بما يراه النائم في منامه • لكن بعضها يثبت للرؤيا معنى رؤية العين ساعة اليقظة أيضاً ، مستشهداً بما ذكره ابن بري والفراء من الشعر وبما ورد في القرآن من آي الذكر الحكيم<sup>(١)</sup> •

من هنا تصبح الرؤيا أعم في دلالتها من الحلم وأشمل في معناها منه ، مما يجعلها أكثر ملاءمة لدراسة تتناول ضروباً مختلفة من التوظيف الفني للحلم سواء ما اتصل منه بعالم النوم أو اليقظة •

ولعل القصة الأوروبية الحديثة أوفر حظاً في مجال التوظيف الفني للحلم من القصة العربية — ومنها القصة العراقية — لأسباب كثيرة ، يتصل بعضها بطبيعة

المجتمع الأوروبي وظروفه التي تلقي بظلالها على صفحات وجدان المبدع مجسدة صوراً شديدة التعقيد والتنوع للذات الانسانية ، فضلاً عن الأفق العلمي والخبرة الثقافية المتراكمة للجنس الأدبي في تلك البيئة .

وعلى الرغم من قلة النماذج القصصية العراقية التي وظفت الرؤيا في القصة الحديثة - إذا ما قيسَت بالكم القصصي المنتج - توظيفاً فنياً ذا دلالة مهمة، فإن أية دراسة تتصدى لبحث ظاهرة فنية ما لا بد من أن تتخذ من مفرداتها المتحصلة من واقع الاستقراء ، نماذج تصلح للتدليل الشامل على ملامح تلك الظاهرة وأبعادها ودلالاتها ، وهو ما تزعم هذه الدراسة لنفسها أنها قد فعلته حين اختارت لها من بين هذه القصص عدداً من النماذج القصصية المعبرة عن واقع الظاهرة في دلالاتها المختلفة من جهة ( الفلسفية ، الاجتماعية ، الوطنية ، الجنسية ) وطبيعة بنيتها في

العمل القصصي وتحولات هذه البنية من الواقع الى  
المتخيل وبالعكس •

وقد يكون من المفيد الاشارة الى أننا قد أهملنا  
عدداً من النماذج القصصية التي لم يكن وراء توظيفها  
للرؤيا دلالة ترقى بها عن المستوى الاعتيادي المألوف،  
في الوقت عينه الذي أسقطنا فيه من حسابنا نماذج  
أخرى جعلت التجريب ديدنها الوحيد في التوظيف  
الفني للرؤيا ، ففتحت للمخيلة باباً واسعاً وللمنطق  
السريالي سلطاناً وللغة القصصية مساراً لم يعد فيه  
للغة دلالة ايحائية محددة بقدر ما تضمنت من تناقضات  
المعنى ومعطيات الهوس مكانياً وزمانياً ودلالياً •

اننا نؤمن بأن على اللغة الأدبية ، حين تختار أن  
تتحرك على مستواها الايحائي ألا تفك ارتباطها الكلي  
بالمستوى التوصيلي للغة بحيث تنطفيء فيه إمكانات  
الايحاء وتستغلق عنده عوالم الابداع وتجف ينابيعه  
لتصبح الكهانة والحدس والاعتباط الوسائل الوحيدة  
لفهم العوالم الابداعية واحتواء معطياتها •



مدخل :

إن المطلع على التراث الانساني القديم عامة والتراث الأدبي القديم خاصة سيلمس بجلاء أن استخدام الرؤيا في النص الأدبي يعود الى آماذ بعيدة توغل في القدم ، على اختلاف شكل هذا الاستخدام وطبيعته ، وهو ما يؤكد الانشغال الدائم للانسان بها ومحاولته سبر كنهها وتعرفها ، فقد عرفتھا الأقوام قديماً وسلّمت بها الأمم والملوك •

ولعل الدراسات المتقدمة في مجالات الأدب الشعبي والأساطير وفقه اللغة قد كشفت ما لرموز الرؤى الانسانية من أهمية وأصالة ، فضلاً عن جهود علماء التحليل النفسي وما انتهت اليه من نتائج خطيرة •

ففي ملحمة جلجامش ، إحدى أقدم الملاحم التي  
عرفها الانسان يقص جلجامش على أمه الحكيمة رؤياه  
التي ظهرت له في نومه، ممثلة في سقوط أحد الكواكب  
أمام ناظريه ، في أثناء سيره مختلاً :

« رأيت أني أسير مختلاً بين الأبطال  
فظهرت كواكب السماء

وقد سقط أحدها إليّ وكأنه شهاب السماء «آنو»

أردت أن أرفعه ولكنه ثقل عليّ

وأردت أن أزحزحه فلم استطع أن أحركه

تجمع حوله اهل بلاد «أوروك»

واجتمع عليه الأبطال

وقبّل أصحابي قدميه .....

أحبته وانحيت كما أنحني على امرأة

ورفعته ووضعته عند قدميك

فجعلته نظيراً لي «(٢)»

وقد فسرت « نسون » أم جلجامش الحكيمة

سقوط الكوكب في رؤيا ابنها بالصديق القوي الذي  
سيلتقيه ويعينه عند الضيق ويلازمه • وهو ما تحقق  
فيما بعد تماماً في شخص « أنكيدو » الصديق المخلص  
القوي •

ولا تختلف دلالة الرؤيا الثانية ووظيفتها ، التي  
ظهرت لجلجامش في « أوروك » وفسرتها له أمه  
الحكيمة في ظهور الصديق الذي سيشد أزره ويعينه،  
مما أكسب الرؤيا الثانية صفة التوكيد ممثلة هذه المرة  
في صورة الفأس المطروحة التي يتجمع حولها أهل  
«أوروك» ويسارع جلجامش الى رفعها ووضعها عند  
قدمي الأم وسط تفاصيل مشهد مماثل تماماً لتفاصيل  
مشهد الرؤيا الأولى (٣) •

وتتحقق رؤيا انكيدو ، صديق جلجامش في  
الملحمة المذكورة ، تلك الرؤيا التي أنبأته بموته ،  
ويسلم بها قبل تحققها كما يسلم بها صديقه جلجامش  
ويرثيه قبل موته وبطريقة من الايمان بها كما لو أنها

القدر الذي لا مفر من الاذعان له . إذ تتخذ الرؤيا  
هنا دور الارهاص بالحدث والاخبار عنه قبل وقوعه ،  
من خلال رؤى مختلفة تظهر لانكيدو وتتراوح في  
مستواها بين الاخبار الذي يقترب من الصيغة المباشرة  
والايحاء بها ، بطريق الحدث المعبر وعناصره الحية  
المحيطة به (٤) .

وفي العهد الجديد تطالعنا (رؤيا يوحنا اللاهوتي)  
التي تحكي على لسان الملائكة قصة خلق الكون  
ووجود الانسان ، وهي رؤيا تتخذ من عناصر الطبيعة  
الحية والجامدة كالجبال والشمس والقمر والبحر  
والخروف والحية والتنين رموزاً للتعبير عن تلك  
القصة (٥) .

ولا تعدو الرؤيا في الاسلام كونها مدركاً من  
مدارك الغيب فهي أول ما تجلّى للرسول الكريم (ص)  
من الوحي ، إذ كان « لا يرى رؤيا إلا جاءت مثل فلق  
الصبح » .

وقد تحدث الرسول (ص) عن الرؤيا ، كما تحدث

عنها أبو بكر الصديق (رض) ، فقد جاء عنه (ص) أنه قال :

« لم يبق من المبشرات إلا الرؤيا الصالحة يراها الرجل الصالح أو ترى له » (٦) .

وقد جاء في الصحيح أن « الرؤيا ثلاث : رؤيا من الله ، ورؤيا من الملك ، ورؤيا من الشيطان » (٧) .  
فالأولى الصريحة التي لا تفتقر الى تأويل كما يقول ابن خلدون ، والثانية الصادقة التي تفتقر الى التعبير ، والثالثة التي من الشيطان ، وهي ما تعرف بالكاذبة (أضغاث الاحلام) (٨) .

ويعبر النص القرآني في سورة يوسف عن أهمية الرؤيا ودورها التنبؤي كما تجلت للنبي يوسف الذي قص رؤياه على أبيه ، فلم يجد منه إلا النصح بعدم الحديث عن تفاصيلها لاختوته وبما يؤكد خطورتها والايمان بدورها .

وفي هذه الرؤيا يطالعنا عنصر الطبيعة عينه الذي

ظهر لجلجامش في رؤياه ، مع اختلاف في الهيئة والعدد والدلالة :

« .. إذ قال يوسف لأبيه يَا بَتِ إِنِّي رَأَيْتُ أَحَدَ عَشَرَ كَوْكَبًا وَالشَّمْسَ وَالْقَمَرَ رَأَيْتُهُمْ لِي سَاجِدِينَ قَالَ يَا بَنِيَّ لَا تَقْصُصْ رُؤْيَاكَ عَلَى اخْوَتِكَ فَيَكِيدُوا لَكَ كَيْدًا إِنَّ الشَّيْطَانَ لِلْإِنْسَانِ عَدُوٌّ مُبِينٌ » (٩) .

ونقف في مقدمة العالم العربي الكبير ابن خلدون على حديث مفصل عن الرؤيا لدى البشر والأولياء والأنبياء وسواهم ، إذ يلتقي مفهوم الرؤيا عند البشر عامة لدى ابن خلدون مع فهم علماء التحليل النفسي الفرويدي في كونه تجسيدا لرغبة ما من رغبات النفس (الاشعور) ويمثله قوله :

« ففطر الله البشر على ارتفاع حجاب الحواس بالنوم الذي هو جبلي لهم ، فتعرض النفس عند ارتفاعه الى معرفة ما تتشوف اليه في عالم الحق ،

فتدرك في بعض الأحيان منه لمحة يكون فيها الظنر  
بالمطلوب» (١٠) .

ونقف في موضع آخر على حديث ابن خلدون عن  
ضرب آخر من ضروب الرؤيا تكون فيه مرهصة  
بوقوع حدث ما كما هي لدى العرافين والمنجمين  
والمجانين والمتصوفة والناظرين في الأجسام الشفافة  
وطساس الماء والناظرين في قلوب الحيوانات وأكبادها  
وعظامها وأهل الزجر في الطير والسباع ، وأهل الطرق  
بالحصى والحبوب ، من الحنطة والنوى ، وهي كلها  
رؤى لا سبيل الى إنكارها وجحدها كما يقول ابن  
خلدون (١١) .

وتتضح النزعة العلمية المتقدمة في حديث ابن  
خلدون عن ضروب الادراك حين يقسمه الى حسي  
وعقلي ، معتمداً في تفسيره لهما على معرفة تشريحية  
بالقلب والدماغ ومجرى الدم فيهما ومتابعاً في ذلك  
بعض آراء جالينوس في كتب التشريح (١٢) . كما  
نقف في المقدمة على محاولة طريفة له تعتمد على

الاجتهاد العلي في تفسير الرؤيا تفسيراً علمياً (١٣)، إذ  
يردها الى إنبعث البخار اللطيف من الجوف القلبى  
وحرركته في الشرايين وسائر البدن وأثره في الحواس  
وتردد الصور المنبعثة في الرؤيا بين المحسوس والمتخيل  
تبعاً لمصدر إنبعثها ، لينتهي الى التفرقة الواضحة بين  
الرؤيا الصالحة والرؤيا الكاذبة ( أضغاث الأحلام ) ،  
فهي وإن كانت ( الرؤيا ) كلها عنده صوراً خيالية تظهر  
للنائم في حالة النوم ، لكنها إذا كانت « متنزلة من  
الروح العقلى المدرك فهي رؤيا ؛ وإن كانت مأخوذة  
من الصور التى فى الحافظة التى كان الخيال أودعها  
إياها منذ اليقظة فهي أضغاث أحلام » (١٤) . كما نقف  
عند صاحب المقدمة على محاولة فى تفسير ارتباط  
الرؤيا ببعض الصور والرموز من واقع دلالاتها  
وارتباطها بالحواس عند الانسان (١٥) .

لقد تراكت الخبرة الانسانية فى مجال معرفة  
الرؤيا وتفسيرها حتى أصبحت علماً من العلوم الشرعية



في الدين الاسلامي ، ألفت فيه الكتب ككتاب ابن سيرين وكتاب الكرمانى وكتاب القيروانى المغربى والسالمى وكتب المتكلمين وسواهم (١٦) • بل ان السير الدينية وبعضاً من السير العربية القديمة تحفل بالرؤيا على ألسنة الأبطال والملوك والخلفاء وهي رؤيا تأخذ شكل الانباء بالحدث وبقرب وقوعه في الأعم الأغلب •

لقد قال العلم اليوم كلمته في عالم الحلم (الرؤيا) وطبيعته ، وهي كلمة بددت كثيراً من الأوهام والمعتقدات المرتبطة بالحلم بعد أن رآه سيرورة فيزيولوجية تأخذ شكل اختلاج نفسي يعرض للنائم « لا تستوجب أن نبحث فيما وراءها عن معنى أو عن مدلول أو عن نية • فالأمر لا يعدو أن يكون أمر تنبيهات بدنية تهز ، أثناء النوم ، حبال الآلة النفسية ، فتندفع نحو سطح الوعي تارة بهذه الصورة ، وطوراً بتلك ، مجردتين من كل تلاحم نفسي » (١٧) •

وفي الوقت الذي يعترف فيه العلم بأن الحلم تعبير عن جدال داخلي فإنه لا ينفي كونه ارهاصاً بقلق

مشروع وتعبيراً عن تحقيق رغبة ما لدى النائم (١٨) .

وعلى هذا فلا يعدو الحلم في التحديد العلمي كونه نتاج تقلصات النشاط النفسي ، مبعثه ارتخاء في تشدد مقاومة القوى النفسية الغالبة المكبوت (١٩) .

وإذا كان النظر العلمي للحلم ينصح بعدم البحث عما وراء الحلم من معان ودلالات ونوايا ، فإن وجود الحلم أو الرؤيا في العمل الابداعي عامة ، يمتلك طبيعة أخرى هي طبيعة التوظيف الفني الواعي المقصود للدلالة ، وهي دلالة تسيطر على ذهن المبدع ووعيه ويتوسل بها للتعبير عن ثراء عالمه الابداعي ، مما ينبغي معه النظر الى الاستخدام المبدع له بوصفه وسيلة فنية وشكلاً إبداعياً وعنصراً لا غنى عنه في نسيج العمل ، بنية ودلالة « ذلك أن تمثيل الحياة النفسية الانسانية هو ميدان اختصاصه [ الروائي المبدع ] ، ولقد سبق على الدوام رجل العلم ، وبخاصة العالم النفسي » (٢٠) .

إن هذه الشهادة التي يدلي بها فرويد ، رجل  
مدرسة التحليل النفسي وأحد أكبر العقليات العلمية  
التي شهدناها قرننا الحالي ، في بيان مكانة الروائي ،  
تعد اعترافاً علمياً بقيمة العمل الابداعي وأهميته  
وسبق كشفه القائسة على المخيلة الخصبة العلم  
وتتأججه • وهي شهادة لا تعدلها قيمة وأهمية سوى  
الكلمات الصادقة التي صدرت عن الرجل في واحد من  
كتبه المعروفة حين قال :

« والشعراء والروائيون حلفاء كرام على كل حال ،  
ومن الواجب تقدير شهادتهم حق قدرها ، لأنهم  
يعرفون ، فيما بين السماء والأرض ، بأشياء كثيرة لا  
تجرؤ حكمتنا المدرسية على أن تحلم بها بعد • وهم ،  
في معرفة النفس البشرية ، معلمونا وأساتذتنا ، نحن  
معشر العامة ، لأنهم ينهلون من موارد لم تقلح بعد  
في تسهيل ورودها على العلم • فليت الشاعر أفصح  
بزيد من الجلاء عن ايمانه بطبيعة الحلم الحُبلى  
بالمعاني ! » (٢١) •

وما دامت حالة النوم انصرافاً عن العالم الخارجي  
( الواقعي ) فانها تنطوي على أحد شروط تكوين  
المرض العقلي ، ومن ثم فان الحلم يبدو في التحليل  
النفسى نتاجاً مرضياً « فهو أول حلقة في السلسلة التي  
تتنظم الأعراض الهستيرية والوساوس والهيجاس ،  
لكنه يختلف عن تلك من حيث أنه وقتي زائل ، ومن  
حيث أنه يحدث في ظروف تنتسب الى الحياة الاعتيادية  
السوية » (٢٢) .

لكن الأطباء الذين يختلفون مع مدرسة التحليل  
النفسى يذهبون مذهباً آخر في فهم طبيعة الحلم ، فهو  
عندهم مظهر من مظاهر تعب بعض أجزاء المخ النائم ،  
بسبب من عدم حصول جميع أجزاء المخ على نسبة  
واحدة من الاستجمام واستمرار بعضها في نشاطها بفعل  
منبهات مجهولة وقيامها بنشاطها على نحو ناقص (٢٣) .

وأياً ما يكون الرأي في الأحلام ، فقد ثبت عملياً  
ومن واقع الخبرة التحليلية أن بواعث الحلم لا تتجاوز

ثلاثة مصادر : منبهات خارجية تحيط بالنائم ،  
واهتمامات تشغل باله في أيام خلت ، ونزعات مكبوتة  
غير مشبعة تنتظر فرصتها للانفصاح عن نفسها (٢٤) .

وإذا كان الحلم صورة وهمية هدفها اشباع غريزة  
الحالم عن طريق تحويل الأفكار الى صور مرئية  
مشخصة وأحداث توهم بواقعيتها وحدوثها فعلياً  
لدى النائم ، فانه في العمل الأدبي يحظى بمستوى أكثر  
غنى وكثافة وحياء بعد أن يغدو جزءاً من العمل  
الأدبي ، يستمد منه دلالاته الجديدة .

والحق ان الحديث عن البنية الفنية للرؤيا في  
القصة العراقية القصيرة يقتضي من الدارس الوقوف  
عند بدايات التوظيف الفني لهذه ( الثيمة ) في الفن  
القصصي العراقي والعربي على حد سواء .

فمن المعروف لدى دارسي القصة والمتابعين لمسار  
تطورها الفني أنه قد ظهر في الفن القصصي العربي  
الحديث لون قصصي سبق مرحلة النضج الفني للقصة

العربية واكتمالها جنساً أدبياً وكان ممهداً لتحقيق هذا  
النضج فيما بعد . وقد قام هذا الضرب من الفن  
القصصي على استخدام ( الرؤيا ) بوصفها وسيلة  
للتعبير عن عالم القاص والروائي العربي ، كما هو  
الحال في رواية المويلحي المعروفة « حديث عيسى بن  
هشام » (٢٥) .

أما في العراق فقد ظهر قبل الحرب العالمية الأولى  
لون قصصي اتخذ له هدفاً مشابهاً لما اتخذته رواية  
المويلحي سمي بـ « قصص الرؤيا » ، لم يكشف لنا  
دارسو القصة العراقية في بداياتها الأولى ما يدل على  
تأثر هذه القصص برواية المويلحي . بل ان بعض هذه  
الدراسات ذهب الى ترجيح تأثر هذا اللون القصصي  
برواية الرؤيا للأديب التركي نامق كمال التي نقلها الى  
العربية بعد اعلان الدستور العثماني ، الشاعر العراقي  
معروف الرصافي وطبعت في بغداد عام ١٩٠٩ (٢٦) .

وقصص الرؤيا ، قصص يرويها كاتبها على لسان  
بطل حالم ، لنقد الواقع المتخلف للوطن المحتل وللتعبير

عن صورة المستقبل التي يراها القاص ويرجوها ، عن طريق وسيلة ايهامية تتخذ مكاناً وهمياً وأحداثاً تعبر بطريق الرمز عن الواقع المعيش وان لم يكن تعبيراً فنياً ناضجاً .

لقد ظهرت أولى قصص الرؤيا عام ١٩٠٩ بعنوان « رؤيا العربية » لمؤلف مجهول ، نشرتها له مجلة ( تنوير الأفكار ) ، وكان خاتمة هذه القصص القصة التي نشرتها مجلة (العراق) عام ١٩٢١ بعنوان « وقفة على دياالى وحديث مع فنوس » (٢٧) لعراقي أمين .

تبدأ القصة الأولى على هذا النحو : « في ليلة الحادي والعشرين من رمضان المبارك بعد ما صلينا التراويح وتوسدت الوسادة رأيت رؤيا تميل لبهجتها الجلاميد طرباً وتهتز لشذاها عبير الرواسي عجباً » (٢٨)

لقد كان لرؤيا عراقي أمين أثر واضح في الفن القصصي العراقي الذي أعقب هذا العمل ، فضلاً عن

وجود بعض العناصر التي جعلتها أقرب من سواها الى  
القصة بمفهومها الفني وأكثرها تنهيداً لها بوصفها  
جنساً أدبياً (٢٩) .

لكن استخدام هذه القصص الرؤيا وسيلة للتخفي  
عن القوى المتحكمة بواقع المجتمع هو ما جعل هذه  
الوسيلة محدودة بدائية ، عجزت عن النهوض بهذا  
اللون القصصي الى تخوم النتن الناضج الموحى ، لتظل  
تقدمه في شكل مواز للواقع ، سرعان ما يكتشف  
القارئ حقيقة تلازمه وعلاقته الواضحة به ، فضلاً  
عن تماثل الوظيفة التي تقوم بها الرؤيا في هذه القصص  
واتخاذها إياها وسيلة للنقد الاجتماعي لا بنية فنية  
تنشق من طبيعة المعمار الفني وتستمد وجودها ودلالاتها  
من واقع بنية النص .

والحق ان القصة العراقية ظلت طوال العقود  
الثلاثة اللاحقة (الثلاثينات ، الأربعينات ، الخمسينات)  
محدودة في عطائها الفني وفي تنوعها في استخدام  
الرؤيا عنصراً فنياً ذا أثر مهم في البنية القصصية ، على



الرغم من وجود بعض ألوان التوظيف الفني الذي ابتعد عن المفهوم السابق للرؤيا في القصص المعروفة بهذا الاسم ، شكلاً وموضوعاً •

ولعل مرحلة الستينيات التي نميل الى تسميتها بمرحلة ( النضج الفني )<sup>(٢٠)</sup> في حياة الفن القصصي العراقي الحديث ، تظل المرحلة الأكثر تمثيلاً لهذا التنوع في استخدام الرؤيا والبحث عن ألوان من التوظيف الفني لم تشهدها القصة العراقية في المراحل السابقة عليها ، فضلاً عن كونها المنطلق الواضح لكثير من محاولات التطوير والبناء القصصي في المراحل اللاحقة لها •

لقد أطلق قصاصو مرحلة الستينيات العنان للمخيلة الابداعية فكشفوا أول مرة عن إفادتهم الواعية من تطور الدرس النفسي في مجال دراسة النفس الانسانية وعالم الحلم ، مما أدى الى ظهور نماذج قصصية عبرت خير تعبير عن عالم اللاشعور ، وتفاوتت في مقدار حظ كل نموذج منها من النجاح ••

● الواقع .. كابرساً : لعلنا لا نخطئ إذا قلنا أن القاص جليل القيسي يقف علامة فارقة في مسيرة القصة العراقية التي أفادت من معطيات الدرس الفلسفي والدرس النفسي معاً ، وامتاحت منهما في فهم بنية الحلم وعالمه الغامض ، لتوظيفه في الفن القصصي الحديث في هذه المرحلة ، على مستويي الشكل والمضمون في آن معاً (٢١) .

تلتقي قصص القاص جليل القيسي مع عالم الحلم ( الرؤيا ) في آليته وطبيعة تقنيته المتسمة بالغرائبية والتهويز والغموض ، وبتداخل الأمكنة وامتزاج الأزمنة والهلوسة ومواجهات الحالم لعالم المخلوقات الغريبة ووقوعه في أسرها وعجزه عن الخلاص من سطوتها .

الى جانب هذا التشابه في واقع آلية الحلم وبنيته في قصص جليل القيسي نلمح لدى القاص وعياً بما ينطوي عليه عالم الحلم ( الرؤيا ) من مدلولات رمزية،

أكدها واقع الدرس النفسي، ولا سيما مدرسة التحليل النفسي الفرويدي ، ومحاولةً للافادة منها .

يبدو عالم القاص جليل القيسي وواقع التوظيف الفني للرؤيا عنده متميزاً من سواء من قصاصي مرحلته أو من تلاهم ، ممن يعتمدون على بنية الحلم وسيلة فنية ، أمثال القاص محمود جنداري ومحمد خضير وعبدالله عبدالرزاق وبعض قصص القاصين عبدالرزاق المطليبي وأحمد خلف .

إن العالم الذي يشيده القاص جليل القيسي في قصصه والذي يمتاح كثيراً من سماته وهيئاته من عالم الأحلام ، يبدو لنا بيئة أشبه بالسجن . إنه مكان أسر للشخصية التي تجد نفسها مقذوفة فيه . أما مخلوقات هذا العالم ومن يدرج فيه فتبدو في شكل كائنات تسعى من أجل إزلال العقاب بالشخصية والنيل منها وسحق إرادتها وامتهانها بشتى ألوان القهر والتعذيب النفسي والجسدي :

« - وعندما أخرج النادل السيد (ق) سألت الأعرابي لماذا لم يفعل شيئاً ، قال ، انه التذ من منظرنا ونحن عراة في الفراش بل أكد انه يتسنى أن يطول المنظر حتى الصباح ، عوى الأعرابي ، في حين أطلق (ق) ضحكة داوية ، وقفز في الغرفة مثل أرنب مطارد ، وهو يردد :

- أما هذا فلا .. رباه متى حدث كل ذلك ؟ انه التباس .. يتقدم من المرأة ويريد أن يحتضنها ، يتراجع ، ويذهب صوب الفتاة الحزينة .  
ينهض الشاب وينتهي للخروج .  
يأخذ (ق) التقويم ، وتردد المرأة :

- إنني لم أقم عليه دعوى . إنني أتنازل عن كل شيء . ثم انه دخل الغرفة سهواً » (٣٢) .

من هنا فان توظيف القاص الرؤيا في عالمه القصصي يتخذ على الدوام شكل معادل فني للتعبير عن نزوع الشخصية القصصية الى الانعتاق من أسر

محاولات السلخ والقهر والامتهان الانساني ومن كل ما يبهظ النفس ويرهق الروح ، في محاولة لتحقيق الخلاص الانساني من دون التوسل بالنهايات الجاهزة والحلول السهلة • وهو ما يتأكد من خلال بقاء نهايات قصص القاص مفتوحة منطوية على إمكانات الخلاص الذي قد يبدو مستعصياً أحياناً ، لكنه يظل بصيصاً ، يلوح للشخصية من دون أن يتحول الى إطار جاهز •

تسعى قصص القاص جليل القيسي إذاً الى النضال من أجل تحرير إرادة الانسان ، مؤكدة الوقوف الى جانب قضيته الانسانية الكبرى ، وذلك من خلال تصويرها المأزق البشري الذي يخضع المرء فيه لشرطه التاريخي غير العادل •

ولكن هذه القصص لا تقدم معطيات عالمها من خلال حلم الشخصية أو رؤياها وإنما هي قصص تحاول أن ترسم لنا عالماً كابوسياً تقنعنا بحقيقة وجوده الفعلي وواقعيته وإن بدا غرائبياً وكان للتخيل فيه القدح المعلن •

ومن هنا فإن قصص القاص جليل القيسي لا تنتمي الى موضوعة الحلم ( الرؤيا ) موضع الدراسة ، إلا بقدر توسلها بالمخيلة في بناء عناصر عالمها القصصي ( الحلمي ) وارتقائها بهذا العالم الى مستوى غرائبي (فاتتازي) يقترب كثيراً من معطيات عالم الحلم ويتوسل بتقنياته ، بنية ومعطيات (٣٣) .

لكن تشابه التوظيف الفني لموضوعة الرؤيا مع تقنية عالم الحلم في قصص جليل القيسي لم يقف عند حدود الدلالة النفسية ، وإن أفاد من معطيات دراسة النفس ، وإنما تجاوز ذلك الى تحقيق الغاية الرئيسة من وراء هذا التوظيف ، وهو تأكيد الدلالة الفلسفية الكبرى التي تنطوي عليها عوالمه القصصية ، من خلال تصوير شخصياته في تجريدتها ( الزمكاني ) وخضوعها لشرطها التأريخي ( الكوني ) المطلق .

● التآرجح بين الواقع والرؤيا : لعل القاص

عبدالاله عبدالرزاق يبدو الأقرب الى عالم القاص جليل القيسي من بين القصاصين العراقيين . فهذا القاص يعتمد في بناء عالمه القصصي على المنطق النفسي . فليست القصة عنده في الأعم الأغلب ، إلا تنمية لهذا المنطق الداخلي الذي يحكم الشخصية القصصية ويسيرها .

ولعل من صور اللقاء الأخرى بين القاصين أن القاص عبدالاله عبدالرزاق كثيراً ما يقدم لنا الشخصية وهي تجد نفسها مقذوفة وسط عالم قاهر ، تجهد في التحرر منه وفي كسر قانونه ، وان بدا العالم القصصي أقل تجريداً هنا واتجهت فيه الدلالة صوب تأكيد المعطى (السايكولوجي) وكشفه لدى الشخصية القصصية أكثر من نزوعها نحو تأكيد الدلالة الفكرية، وكان الموت أكثر حضوراً وتردداً منه لدى جليل القيسي ، فضلاً عن احتفاء القاص عبدالاله بالمعطيات الشيئية ورغبته الواضحة في متابعة عناصر العالم

الخارجي • وهي نزعة تبدو جزءاً من بنية قصص  
القاص واتجاهه الفني •

إن اعتماد القاص عبدالاله عبدالرزاق على المزج  
بين عالمي الرؤيا والواقع ، والتعويل على اظهار  
شخصيته القصصية نهياً للهواجس الداخلية وللمنطق  
النفسي ، هو ما جعل بعض معطيات قصص القاص  
تفتقر الى الوضوح وأدى ببعض دلالاتها الى أن تظل  
غامضة ، عصية على التحليل • وهي سمة مقصودة  
مستمدة من واقع بنية النص القصصي لدى القاص  
ومعطيات النهج الفني الذي التزم به زمناً ، إذ لا بد  
للتجربة القصصية التي تعبّر عن دخيلة الشخصية  
الانسانية المأزومة وتمتاح من عالم الحلم ومفردات  
عالم اللاشعور ومظاهره النفسية ، وتعتمد على البعد  
الايحائي للغة أكثر من اعتمادها على بعدها الدلالي في  
توصيل التجربة ، لا بد لهذه التجربة من أن تكتسب  
ملامح التجربة لتبدو غامضة عصية على الفهم بعض  
الشيء •



تبرز في بنية القاص عبدالاله سمة تكاد تنظم معظم نصوصه المزاوِجة بين الحلم والواقع ، تلك هي تعلق الشخصية القصصية بالطبيعة مكاناً وشغفها بها الى حد أنها كثيراً ما تجد نهايتها عند تخومها • بل انها كثيراً ما صوبت نظرها وهي تلقى حتفها الى معطياتها لتبدو في صورة من صور الاندغام والتوحد مع مظاهرها الممثلة في الماء والسماء والظلمة والشجر، تلك العناصر التي تجسد وحدة الكائنات في طقس واحد يكشف عن التواصل فيما بين الانسان والأحياء الأخرى • بل ربما كان تخدر حواسها بفعل دفئها أو رؤية أحد عناصرها أحد بواعث الموت ودواعيه الغريبة التي تأخذ شكل نداء سري يشد قدمي الشخصية اليه •

إن ما يجمع بين القاص جليل القيسي والقاص عبدالاله عبدالرزاق أن بنية الرؤيا عندهما انما تتكشف من واقع تشابه معطياتها مع معطيات البنية القصصية من حيث تقنية عالم الرؤيا (الحلم) وطبيعة

بنائه وليس من خلال الاستحضار أو التوظيف الفني له . ومع ذلك فنحن لا نعدم حضوراً للرؤيا في شكل توظيف فني له في عدد من قصص القاص عبدالاله عبدالرزاق كما في قصة (الزجاج)<sup>(٣٤)</sup> التي تعرض لنا الرؤيا من خلال شخصية ذات أعراض هستيرية .

يتابع القاص عبدالاله عبدالرزاق شخصيته الرئيسة في قصته القصيرة ( الزجاج ) متابعة تتيح له الكشف عن جوانب أزمته كاملة ، وهو أمر أتاحه له اتخاذ دور الراوي العليم بكل شيء وحديثه عن الشخصية بضمير الغائب .

للوهلة الأولى يظل إحساس القارئ غير مؤكد فيما يتصل بحقيقة الحدث الذي تجد الشخصية نفسها مختلفة بسببه مع شخوص المصعد ، وذلك راجع الى طريقة البناء الفني للحدث واكساب القاص حدثه بعض التفاصيل المثقنة بامكان وقوعه وإن أنكره شخوص المصعد الآخرون .

لكن انفراج الحدث القصصي عن تفاصيل أخرى ذات علاقة بالحدث الرئيس واتجاه الحركة وجهة مغايرة لواقع الحدث السابق ، وإضاءة القاص التي جعلت الحدث يميل الى إرجاع تفاصيل المشهد الجديد الى الرؤيا الباطنية وأحلام اليقظة ، كل ذلك ألقى ضوءاً جديداً على واقع الحدث الأساس وهياً ذهن القارئ لنتائج جديدة .

إن المشهد المروي بطريق الرؤيا الحلمية هو ما دعانا الى التنبيه الى تلك الهواجس المعبر عنها في الكلمات العابرة للوصف في بداية القصة والى دلالتها في الكشف عن طبيعة سلوك الشخصية ووساوسها :

« في اللحظة التي افتتح باب المصعد خيل اليه أنه يسمع حركة خفيفة جداً .. شبه صوت ، بيد أن الصوت اتضح في أذنيه في اللحظة التي وضع فيها قدمه اليسرى داخل المصعد ، كانت هناك رغبة قوية تدفعه الى أن يلتفت الى الورااء الى الفناء المهجور ، لكن

تعجله في الدخول الى المصعد أسكت في نفسه هذه الرغبة» (٣٥) .

ويتعمق إحساس القارئ بواقع الوسائس التي تنتاب الشخصية القصصية بصورة أشد جلاءً في التطور اللاحق للحدث القصصي وذلك حينما تسعى الشخصية للتثبت بنفسها من واقعية الحدث والوقوف عليه ، إذ نجدها هذه المرة تتقمص تفاصيل المشهد عينه الذي تجلى لها في الرؤيا السابقة وقيامها بالدور عينه بدلاً من المرأة التي لقيت حتفها .

إن صراع الشخصية القصصية مع الريح ومحاولتها تفادي السقوط من علو العمارة الشاهق بعد أن تجشمت عناء القيام بالدور بنفسها ، ليرسم صورة شديدة التعبير عن الانسياق القدري للحثف، عن طريق النداء الخفي للطبيعة ، حيث السماء التي تصبح شديدة القرب منه ، وحيث الاحساس باللذة وتسليم النفس للفراغ المهلك بتسليم أسر واقتياد قدرتي :

« كانت السماء قريبة متناهية الزرقة وثمة شيء  
يتسرب مع الريح والزرقة • شيء كالنداء الخفي  
الناغم •• كالهجس الذي يتآكل مع الذهول فيستحيل  
في لحظة الى يقين سحري •• كالرعدة اللذيذة المتأتية  
من امتزاج البرد بالدفع والعتمة بالصحو [ ••• ]  
وكان يقترب حاملاً نبرة خفيضة ومتوهجة من نفس  
النداء الناعم الخفي •• ويغطي شحوب خفيف رقعة  
ضيقة من السماء الزرقاء في المدى الذي كان ازاءه •  
وقد بدت أصابعه المحررة مشبعة بلذة حسيمة قادرة  
على أن تمسك الفراغ فتشتعل معه في فرح طفلي  
نرق •

لم يشأ أن يتجاوز الحافة الضيقة من سطح  
الجدار بخطوة واحدة ، كانت هي تدنو منه على نحو  
مذهل • وحيث انحنى خيل اليه أنها تغادر مكانها ،  
وتروح تلتف حوله باهتزاز أشبه بشريط حاد ، مثلما  
تضرب الريح جسده الآن • وحين دفع قدميه انبسطت

أمامه الزرقة ، بحيث جعلته يفتح ذراعيه  
باستسلام» (٣٦) .

لقد نجح القاص في الابقاء على ذهن القارئ  
متأرجحاً بين الشك واليقين ، مرتاباً بواقع حدث  
سقوط المرأة الذي مثل ذروة البناء القصصي ، حتى  
إذا ما ظهر المشهد الثاني مالت كفة اليقين وانحسر  
الشك وانفرجت القصة الى حيث النهاية التي بدت  
الشخصية منقاداً اليها سراعاً .

لقد بدا التوظيف الفني للرؤيا الباطنية للشخصية  
القصصية وسيلة فنية ناجحة ، هدفها الوصول  
بالشخصية الى الفعل الذي أهلتها اليه نفس متداعية،  
منخورة ذات إرث من وساوس وهجاس لا نعرف  
عنهما وعن ظروفهما ودواعيهما شيئاً واضحاً .

من هنا فان إقدام الشخصية على إنهاء دورها لم  
يحدث إلا بعد أن وصلت الرؤيا عندها الى مستوى  
التجسد الفعلي للمشهد والحضور الواقعي ( كما  
تجسد لها ) مثلاً في شخص المرأة ، ليقودها هذا

الحضور من ثم الى تلبية النداء الخفي وسط توق  
لاحتضان الكون الفسيح وترحيب بالمصير الحتمي •

وإذا كانت الرؤيا قد تحولت في هذه القصة الى  
واقع تؤمن به الشخصية وترى تفاصيله مجسدة  
شاحصة ، فان هذا الواقع لم ينج من الشك به من  
لدن الشخصية نفسها حين راحت تختبر ظنونها وتسعى  
الى التيقن من وقائع حدثها المرئي ، مما جعل البنية  
الفنية للحدث القصصي تأخذ شكل المزج بين الواقع  
والمتخيل ، تعميقاً للدلالة النفسية التي سعى القاص  
الى ايصالها للقارئ •

● الواقع ٠٠ حلمًا : يقدم لنا القاص فهد الأسدي

في قصته القصيرة « طيور السماء » (٢٧) صورة باللغة التعبير عن واقع الحياة الاجتماعية ابان حكم شيوخ الاقطاع وما أفرزه هذا الواقع الاستغلالي من امتهان لكرامة الانسان ومسح لارادته •

يعمد القاص في هذه القصة الى بنية مقطعية تفتتح بصوت الراوي العليم ، بادئاً بنهاية القصة ليلها المقطع الذي يشل صوت أمه « غريبة » التي تستكمل فيه رتوش الصورة بما تضيفه من أخبار عن تأريخ الأسرة ونزوحها ومكابدتها وشطف العيش وحبها لابنها الوحيد ( حلب ) •

أما المقطع الثالث فيروي لنا جانباً من معاناة حلب ( الابن ) وما ينطوي عليه واقع مجتمع الشيوخ من فضائح وتفسخ خلقي •

ويعود بنا المقطع الرابع ( الأخير ) الى صوت الراوي والى مكان الحدث الرئيس الذي روي لنا في



المقطع الأول ، والى جمهرة المحتشدين الذين جاءوا  
ليشهدوا حدث شنق حلب ابن غربية بتهمة لم تكن  
له فيها القدرة على رفض تنفيذها بعد أن أمره القيام  
بها ابن الشيخ نفسه وراح حلب ضحية فعلته  
الساذجة •

إن الطريف في بناء المشهد الأخير المعنون بـ  
( الحلم ) والمروي لنا على لسان الراوي العليم أن  
الراوي ينفذ فيه الى مخيلة الأم التي جاءت مع الحشد  
لتشهد طقوس شنق ابنها (حلب) ، ليروي لنا تفاصيل  
الرؤيا التي شهدت وقائعها في لحظات مفارقة الروح  
لها ، ولتكون تفاصيل حدث الرؤيا من ثم بديلاً  
لتفاصيل الحدث الواقعي ( شنق الابن ) الذي لم  
تشهده •

تقد أباح القاص لنفسه ، إثر اكتشاف الحشد  
مفارقة الأم للحياة ورؤيته طيف ابتسامة على شفيتها ،  
أن يفسر سر هذه الابتسامة ليخلق بنا الى حيث  
الخيال المعبر الخصب •

وعلى الرغم من عدم إمكان النفاذ الى مخيلة  
المرء المتوفى واقعياً لترجمة تفاصيل رؤياه إلا أننا نجد  
أنفسنا هنا مقتنعين دون أدنى تردد أو حرج بإمكان  
حدوث ذلك إبداعياً على يد قاص ماهر جعل التخیل  
عنصراً قادراً على الاقناع والتأثير البالغين :

« تقدم فارس أثري لا تميز له لوناً معيناً ، قطع  
الحبل ، ثم خلص الرقبة المستكنة .. وتوزع الآخرون  
ينقرون رؤوس هيئة التنفيذ ، ثم مسحوا الساحة من  
آثار الحشد .. وخلا مربع الشنق إلا من « حلب »  
فاتحاً لها صدره كباب عدن رحيب ! ..

هزت جسد « غريبة » أكف كثيرة .. حركته  
بقوة ؛ لكنها لم تجب . كانت في عناق مع حلمها ،  
وابتسامة مضيئة تتوج هذا الوجه المغض .. ابتسامة  
لم يفهمها الآخرون ، لأنهم لا يحلمون » (٣٨) .

لم يكن اختتام القصة بالرؤيا مصادفة ، فهو هنا  
وسيلة فنية ناجحة في التعبير عن مجريات القصة

وعالمها الخاص ، فضلاً عن انبثاقها من واقع البناء  
القصصي نفسه انبثاقاً طبيعياً •

إن واقع الاستغلال الاقطاعي الغاشم الذي يحكم  
العلاقات الطبقيّة للسّجّمتع الفلاحي ابان حكم  
الاقطاعيين واقع جائر لا راد لحكمه إذا ما أريد إنزاله  
بأحد من المستضعفين ، فكيف بعبيد الشيخ ؟

من هنا فلا أقل من أن يجد المرء ، الذي يشهد  
سيادة مشيئة الظلم ، في الرؤيا غايته الكبرى والبديل  
الوحيد الذي يحقق له التوازن ما دام عاجزاً عن تغيير  
ظروفه ، وهو ما عبر عنه القاص بهذه الرؤيا بوصفها  
عزاء المستضعفين ووسيلة المقهورين في كل زمان  
ومكان •

وإذا كان التوظيف الفني للرؤيا في قصة « طيور  
السّماء » قد استمد طرافته من واقع وضع القاص  
نفسه في مكان المرأة المتوفاة والنفاذ الى مخيلتها  
ورواية حلمها الجميل مع الابقاء على دور الراوي

العليم ، فان التوظيف الفني في قصة «نهر الجنوب» (٣٩)  
للقاص نفسه لا يخلو من طرافة أيضاً •

لقد عادت صفية ابنة عيسى ، ذات السبع عشرة  
سنة ، التي تعمل في خدمة البيوت ، الى أمها لتروي  
لها حلم لقاءها ملاكاً احتضنها وهي نائمة عند مخدوميتها  
وارتقى بها الى الأعالي ، وسط أحاسيس من اللذة  
والألم كان ثمرتها فقدان صفية رمز عذريتها •

إن الحاف أم صفية على ابتها باصداقها القول  
وضربها إياها لم يكن ليزيدها إلا اصراراً على أن من  
أفقدتها عذريتها لم يكن له صلة بابن الأسرة التي تعمل  
في خدمتها أو بأي من عالم البشر •

ولم يختلف الأمر مع أبيها الفلاح « عيسى »  
الذي اقتادها أمامه الى نهر الجنوب ، طالباً منها  
الاعتراف بصاحب الفعل المشين ، مشهراً نصل خنجره  
أمامها ومصمماً على قتلها • فقد كانت تهمس له قائلة:  
صدقني انه الحلم يا أبي! (٤٠)

لقد جاء فقد صفة لعذريتها مؤكداً واقعية  
الحدث بما لا يدع مجالاً للشك فيه من واقع رواية  
البنت وتسليم والديها بروايتها • لكن ارتقاء القاص  
بتفاصيل الحدث الواقعي الى مستوى الرؤيا الشفيفة  
أمر له ما يسوغه ( سايكولوجياً ) وبما لا تغفل بواعثه  
عند القارئ اللامح •

ونود قبل إضاءة هذا الجانب الوقوف عند ذلك  
المستوى الرائع من تصوير تفاصيل حدث فقد صفة  
عذريتها وارتقاء القاص في هذا المشهد بمستوى  
الحدث الواقعي الى مستوى حلمي رائع قل نظيره في  
الدقة والصدق ، على امتداد مسيرة القصة العراقية ،  
لا نستثني منها سوى الصفحات التي تصور الموقف  
الانساني نفسه بطريقة إيحائية مختلفة في قصة  
« الدغل »<sup>(٤١)</sup> للقاص محمود جنداري :

« ووجدت وكأن شيئاً يجرنني نحو أعماق بئر  
سحيقة .. قلت : لعلني سأجد خلاصي هناك .. بعدها

جاء فارس أدلى يده إليّ • أخرجني من البئر ، ثم  
 تلقفني بين ذراعيه • سكنت ميتة في يد مفسل ••  
 من لوح كتي غزاني خدر لذيذ ، ثم أخذ الخدر  
 يتسلل من النقرة ، بعدها أحسست بلفح قرب أذني •  
 نزل اللفح الى رقبتني ، اندس بين غدير نهدي ••  
 بقيت ساكنة ، فشيء لذيذ كان يشدني من الصدر ••  
 شيء منح ثديي الامتلاء • زُمًّا ، عانقا السماء ،  
 والتصقا بالحلم • ووجدت وكأن شيئاً يجذب جسمي  
 كله الى السماء • قلت في نفسي : لماذا لا يكون  
 خلاصي في الأعالي ••؟ السماء واسعة ، وهي ليست  
 بئراً • عندما أموت في السماء ، أظل أتحرك •• تظل  
 أعضائي في حررتها • أما في البئر فسأتعفن • سيأكل  
 جسمي الدود ، ولن يبقى منه شيء •• هذه المرة  
 جاءني برد المبردة من تحت •• أحسست ، وكأن قلبي  
 ينزل من مكانه ، وينحدر صوب فخذي •• أحسست  
 ساعتها ، وكأن رجلي تتحرران من قيد كان يقيد  
 استرخاءهما • من جديد لفني الفارس •• حاولت أن

أفتح عيني فجأة بوجهه • لكنني خفت ؛ فالملائكة  
تنقلب سحناتهم ، ويدون كالشياطين لو أبصرناهم •  
أطبقت رموشهما بقوة •• وتهدت ؛ وكأن هذا الحلم  
يطير بي حيث لا مكان •• عندها أحسست أن شيئاً  
غريباً يصر على أن يلج عالمي • قلت : هي التجربة  
— يا صفية — لا تتحملها سوى النفوس الصابرة •  
بعدها شعرت إحساساً (كذا) ساخناً يشبه الألم •  
قلت : يا صفية اصبري ! الملاك يرب • لقد أرب  
الأنبياء قبلك ؛ ففروا منه • لكنه لاحقهم ، وأهداهم  
من السماء البشارة ••

ازداد كرا الألم على حقوي • قلت : لا تصرخي •  
الصرخة ستطير بالحلم •• سيفر حلمك لو صرخت •  
ازداد •• ضغطت بأسناني على شفتي السفلى • ازداد ،  
كدت أدميها • وفجأة سقطت في البئر من جديد •  
مياها ساخنة ، دبكة هذه المرة •• حركت أعضائي  
بصعوبة ، ووجدت نفسي متعبة ، وكأنني حملت على  
رأسي الدنيا ، وطرت ؛ ثم انكفأت على عجزي ••

تحسست ما حولي • لم يكن هو هناك •• لم يبق من  
آثاره سوى خيط دموي رفيع «(٤٢)».

تنتمي صفية الى بيئة ريفية متخلفة في واقعها  
الاجتماعي ، قاسية في علاقاتها التي تحكم واقع المرأة  
وتسحق ارادتها ، مصادرة جل رغباتها الانسانية  
المشروعة •

ولا بد لواقع كهذا ترسف في قيوده المرأة الريفية  
(الشابة) من أن يعلي من نوازع الكبت ويحول دون  
تفتح الغرائز ونسوها نمواً صحيحاً ، وهو ما يفسر  
إحساس صفية المعبر عنه بكلماتها التي تصورها وكأنها  
تعيش في بئر توشك على التعفن فيه ، في الوقت نفسه  
الذي يفسر هذا النص فرحها بالتقاط ملاكها لها من  
البئر ورفعها الى السماء ، رغبة في التحرر والانتفلات  
من الاغلال •

لقد بدت صفية وهي تروي تفاصيل الرؤيا  
( الواقع كما تبدو لها ) راضية بما حلَّ بها ، تائقة الى



نتائج ، وهو أمر لا يمكن لامرأة في مثل ظروف  
استلابها تلك أن تعبر عنه بشئ ما روته لنا •

إن النفاذ الى أعماق النص وتأمل مستوياته  
الايحائية لا بد أن يقودنا الى التشكيك برواية صفية  
لتفاصيل الرؤيا - الواقع وبصدق مشاعرها ساعة  
وقوع الحدث • إذ لا بد أن يكون إحساسها بشئ  
هذا الحدث الخطير واقعياً متناسب وصعوبة تحقيقه من  
جهة ومستوى وعي صفية للحدث الخطير •

من هنا فإن النرض الوحيد المتبقي أمامنا لفهم  
المشاعر الغريبة وغير الطبيعية لصفية إزاء حدث كهذا  
أن الفتاة التي تعرضت للانتهاك واقتضاض عذريتها  
بفعل وحشي قد تعرضت من جراء الحدث لصدمة  
عصبية انتهت بها الى هذا الانهيار العصبي الذي أثر  
في قواها العقلية وجعل الحدث الواقعي يختلط في  
ذهنها بالرؤيا •

إن اصرار صفية على نقل الحدث الفعلي من  
مستواه الواقعي الى مستوى حلمي إنما يعبر عن رغبة

دفيئة في استنظاعها وقعه وعدم رغبتها في تصديق ما  
تحقق بقوة ومن دون مشيئتها ، فضلاً عن أنه يعكس  
حالة من حالات الهوس العصبي •

ولعل ما بدا عابراً في القصة ، مما لاحظته الأم  
على ملامح ابنتها يؤكد حقيقة الحالة التي انتهت اليها  
صفية :

« — أولَ لم تويه ؟ انه ابنهم رشيد بلا شك •

— إنه الحلم ، يا أماه !

لظننها الأم على رأسها بقوة وعندما حاولت أن  
تعيد اللطمة ، وجدت وكأن عيني البنت قد استطالتا ،  
وتعامدتا أكثر • • عندها سقطت اليد • • « (٤٣) •

لقد كان القاص موفقاً تساماً حين استغنى عن  
كثير من التفاصيل ونأى عن أية محاولة لاختبارنا بما  
حل بالبنت إخباراً مباشراً ، لترك لذهن القارئ  
مهمة الاكتشاف المستع من واقع المستوى التعبيري  
الموحي •

لم تكن الرؤيا في قصة « نهر الجنوب » إذا رؤية حقيقية ، كما لم تكن توقاً لرغبة ما من الرغبات النفسية الخبيثة . لقد كانت واقعاً حقيقياً صلباً وعنيفاً بلغ من القسوة والفظاعة حداً لم يستطع معه عقل صفة البريء من أن يتصوره إلا على أنه محض حلم . فخبرة صفة المحدودة بالإنسان لم تكن ترقى ولا ريب الى توقع فقدانه البراءة وامتلاكه جميع هذه الشرور .

وإذا كان التوظيف الفني لرؤيا المرأة الميتة في قصة « طيور السماء » السابقة قد انطوى على قدر من الطرافة في المعالجة ، فإن التوظيف الفني لرؤيا البنت المهووسة ( الواقع عندها ) لا يخلو من طرافة في التعبير ، فضلاً عن إفصاحه عن مقدرة طيبة على تصعيد الواقع الى مستوى الرؤيا .

إن الدلالة التي ينطوي عليها حلم المرأتين في القصتين المذكورتين إنما تتلخص في الثمن الذي يدفعه المستضعفون حيال قوة القوى الطبقية المتحكمة

بمصائرهم ( الاقطاعيون ) في شكل فقد للحياة  
( الموت ) مرة وفقد للعقل ( الجنون ) أخرى •

لكن ما يخفف من هذا الثمن الباهظ وينتقل به  
من مستواه الأخرس الصامت الى مستوى الأمل  
الموحي ، بنية الحلم الخاصة التي تنبعث من وسط  
الموت والهوس فلا تمنع الميت من الحلم ولا تحول  
دون أن يرى المسوس الواقع ضرباً من الرؤيا ،  
فضلاً عن تصديقه حدوثها واقعاً •

● الرؤيا ٠٠ واقعاً : نقف في قصة « العين

البحرية » (٤٤) للقاصة ميسلون هادي على معالجة  
فنية طريفة للرؤيا . فليس في المستوى المباشر للقصة  
أية محاولة للاشعار بأن ما يجري من أحداث على  
امتداد القصة ينتمي الى عالم الرؤيا . لكن المستوى  
اللغوي الذي يكشف عنه الحوار الدائر بين (ايمان)،  
الشخصية المحورية في القصة وأخيها، وطريقة معالجة  
الحدث القصصي الأخير يجعلهما ينطويان على دلالة  
موحية لا يخطئها وعي القارئ الذكي .

لقد قدمت لنا القاصة قصتها من خلال ضمير  
المتكلم ، إذ راحت الشخصية القصصية تروي لنا  
قصة بقائها وحيدة في الشقة بعد أن غادرها أخوها  
وزوجته ، رغبة منها في القراءة واستعداداً للامتحان  
في اليوم التالي .

لقد طرق باب الشقة مقاتل غريب يسأل عن  
أخيها معلناً عن صداقته له ، مما دعاها الى استقباله  
لا تتظار عودة أخيها القرية .

وتفاجأ الفتاة بأن المقاتل (الغريب) يعرف اسمها  
واسم أخيها الصغير وشيئاً عن تخصصها الدراسي ،  
مما كان له الأثر في حدوث حالة من التألف الروحي  
بينهما تمتت معها لو لم يغادرها .

لكن المقاتل الذي يزعم على الالتحاق بالجهة  
وجد نفسه مضطراً ، بسبب تأخر أخيها ، الى توديعها  
على أمل العودة في الاجازة الثانية ، مما لم تكن تملك  
معه إلا الاذعان لمشيئته وسط مشاعر من الصفاء  
والوئام .

لقد ذهبت عبثاً كل محاولات البنت في وصف  
ملامح المقاتل لأخيها الذي لم يتذكر شخصه ولم  
يتعرفه ، حتى بعد ذكرها اسمه الكامل .

وتضعنا القاصة في نهاية قصتها أمام اشكالية  
أول مرة ، وذلك حين تهرع ( ايمان ) لجلب الورقة  
التي تركها الصديق المقاتل لأخيها . لكنها عبثاً تحاول  
العثور عليها في كل ما بحثت فيه من أماكن خطرت  
لذهنها .

إن هذه اللسنة الأخيرة لا تفاجيء القارئ حسب  
وانسا تدعوه أول مرة - منذ بدء القصة - الى الشك  
بتفاصيل رواية الشخصية القصصية للاحداث وحقيقة  
حدوثها كلها .

إن معاودة النظر في مستوى القص الذي اعتمدته  
القاصة من شأنه أن يكشف لنا ، عن طريق المستوى  
التعبيري للغة ، عن طبيعة تفكير الشخصية القصصية .  
فقد كانت الأخت الشابة (ايمان) تتعامل مع شخصية  
المقاتل وتنظر اليها في مستواها الرمزي أكثر من نظرتها  
اليها بوصفها فرداً محدداً وشخصية معينة ، على الرغم  
من نجاح القاصة في الابقاء على حضور المستويين  
معاً :

« ووقفت إزاء النافذة ورحت أتطلع عبر زجاجها  
الى رجال يرتدون البدلات العسكرية ويسرعون  
باتجاه المحطة القريبة .. قد أراه مرة أخرى يعبر معهم  
قادمًا من المحطة أو واقفاً وحده بجوار حقيبة سفر  
صغيرة .. » (٤٥) .

لقد تضافرت مشاعر الوحدة التي وجدت فيها  
البت نفسها إثر مغادرة أخيها وزوجته الشقة ،  
واضطراب نفسها لظروف الاستعداد للامتحان، وامتلاء  
روحها بمشاعر الاحترام والتقدير لشخص المقاتل  
العراقي الذي استمر ، ببطولة اسطورية منقطعة  
النظير ، في مقارعة العدو وصدده عن عدوانه طيلة  
ثلاثي سنوات ، نذر فيها نفسه فداء للوطن ، تضافرت  
كل تلك لتسهم في تهيئة ذات ( ايمان ) لحالة نفسية  
خاصة بدت فيها أقرب الى الكشف والتجلي للملائمين  
تتحقق مثل هذه الرؤيا •

من هنا فان تفاصيل الحدث الطويل الذي بدأ  
برنين جرس الشقة ورؤية الشابة المقاتل الغريب ،  
من خلال عين الباب السحرية حتى مغادرته الشقة  
وتركه رسالة لأخيها ، أدخل في عالم الرؤيا منه الى  
عالم الواقع (٤٦) •

لكن إمعان القاصة في تصوير الواقع بدقة تفاصيله  
وصرامته ، وامساكها عن أي ذكر لعالم الحلم ،



وتوسلها بتقنية ضربة المفاجأة التي كانت السبب في إعادة القارئ النظر في حقيقة تفاصيل الحدث الواقعي كلها، يعد نهجاً فنياً طريفاً يهدف الى الارتقاء بمستوى وعي القارئ واحترامه ، عن طريق اتاحة الفرصة أمامه للاكتشاف والاحساس بلذة الوصول الى الدلالات النهائية للعمل القصصي وتحقيق المتعة .

إن من العناصر المهمة في البناء القصصي في قصة « العين السحرية » التي كان لها دلالتها التعبيرية ، تلك العين السحرية التي كانت بوابة الحدث الرئيس وملتقى ما هو واقعي بما هو متخيل ، فكأن القاصة أرادت من وراء استخدام عنصر الرؤية في القصة ( العين السحرية ) وما ينطوي عليه الاسم من صفة ( السحرية ) الايماء البعيد الى رؤيوية الحدث ولا واقعيته في آن معاً :

« اقتربت من الباب وقربت عيني من العدسة الصغيرة المدورة التي تطل خارج الشقة فبدا لي من

خلفها رجل أسمر يرتدي بدلة عسكرية وينظر الى  
ناحية اليسار وكأنه يتشغل بنظراته تلك عن سيتطلع  
اليه عبر العين السحرية • • وتساءلت في سري : يا ترى  
« من يكون ذلك الرجل ؟ » (٤٧)

من هنا فان التفسير الوحيد لمعرفة المقاتل الغريب  
تفاصيل محددة عن واقع الأسرة وظروفها وشخصها  
يكن فيه فقط على أنه معلومات الشخصية  
القصصية نفسها ( ايمان ) مخلوعة على الشخصية  
التخيلية في حالة من حالات الكشف •

ولا يخفى أن المغزى الأساس الذي تنطوي عليه  
هذه القصة هو الاعلاء من القيمة الوطنية وتوكيد  
الدلالة المشرقة للمقاتل العراقي البطل • وهي دلالة  
تختلف عن الدلالة الفلسفية التي تسعى قصص جليل  
القيسي الى توكيدها وعن الدلالة النفسية التي تفصح  
عنها قصص عبدالاله عبدالرزاق وعن الدلالة  
الاجتماعية التي عبّرت عنها قصتا فهد الأسدي  
السابقتان •

ان اختلاف التوظيف الفني للرؤيا في هذه القصة  
عن سواء من ألوان التوظيف الفني السابقة إنما يعود  
الى تقنية استخدامه ، تلك التقنية التي اعتمدت على  
خلق حالة من الايهام لاقناع القارئ بواقعية تفاصيل  
الحدث القصصي المتخيل وترك اكتشاف ذلك للقارئ  
الذي له القدرة على النفاذ الى ما وراء المستوى المباشر  
للسرد القصصي .

والحق ان اختلاط الحلم بالواقع لدى القاصة  
ميسلون هادي يبدو جزءاً من التقنية القصصية لهذه  
القاصة . فالمزج بين الوهم والواقع حاضر في عدد  
من قصصها (٤٨) . ففي قصة « الذي عاد » (٤٩) ينفذ  
حلم اليقظة الى ذهن الشخصية القصصية التي تروي  
لنا الحدث ليصبح جزءاً من الواقع المعيش ، متخذة  
من إنهمار مجرى ماء حنفية الحوض وسيلة لاتحاد  
مجرى شعور الشخصية بلحظة اليقظة، لتلتحم تفاصيل  
حدث عودة أخيها المقاتل الأسير الى البيت وما ترتب

على ذلك من طقس احتفالي لا سبيل الى الشك فيه  
أو التنبه الى انفصاله عن عالم الواقع المروي • وكما  
بدأ مجرى الشعور لدى الشخصية مع بدء انهمار ماء  
الحنفية جارفاً رغباتها ومفصلاً عنها ببناء فني ذكي ،  
فان اكتشاف الشخصية حلم يقظتها واحساسها بوهم  
ما انجرف اليه وعيها يتزامن مع توقف مجرى الماء  
وانقطاعه في حنفية الحوض وبما يجعل جريان الماء  
وتوقفه وسيلة فنية لابتعاث الرؤيا وصورة من صور  
التعبير عن الامتزاج والتداخل فيما بينهما بأسلوب  
يعتمد على بنية التوازي الفني •

قد تبدو قصة ميسلون هادي مشابهة في بنيتها  
لقصة ( الزجاج ) لعبدالله عبدالرزاق في أنهما كلتيهما  
أمسكتا عن ذكر ما يوحي بوهم تصور الشخصية  
القصصية للأحداث وروتا تفاصيلهما ، من واقع  
إحساس الشخصية بأن الأحداث واقع لامجال للشك  
فيه • لكن ثمة ما يميز بين القصتين من واقع بنائهما .  
فالقاص عبدالله عبدالرزاق قدم شخصيته من خلال

مستواها النفسي الموحى بالغموض والمعبر عن  
الهواجس الداخلية ، فضلاً عن تصوير موقف  
الشخصيات الأخرى منها بما يعزز الريبة في أقوالها  
وسلوكلها ويضعفها ، جاعلاً منها محط نظر وموضع  
فحص . يضاف الى هذا أن الشخصية المحورية في  
القصة حينما عازمت على التثبت من رؤيتها بطريق  
الوقوف على آثار المرأة واكتشاف موضع سقوطها لم  
يتأكد لها أي من ظنونها ولم يتكشف من الأثر ما يدل  
على حقيقة الرؤيا ، فضلاً عن اصرار الشخصية على  
تلبية النداء الغامض .

إن ثمة صراعاً في دخيلة الشخصية المحورية في  
قصة ( الزجاج ) بشأن حقيقة الرؤيا التي عرضت لها  
لم يحسم حتى أودت بحياتها في نهاية المطاف . في حين  
أن الشخصية القصصية في قصة « العين السحرية »  
بقيت حتى نهاية القصة مؤمنة بواقعية الحدث الذي  
عاشته موقنة بعودة المتآكل ثانية ، على الرغم من فقدانها  
رسائله التي تركها لأخيها .

● **تداخل الرؤيا في الواقع :** ويعتد القاص محمد

خضير في قصته القصيرة « الأسماك »<sup>(٤٩)</sup> الى بنية قصصية تجمع بين الرؤيا والواقع وذلك من خلال حلم اليقظة الذي تنساق اليه الشخصية المحورية في القصة.

في هذه القصة يبدو الواقع الخارجي سبباً من أسباب تلك الرؤيا ومصدراً من مصادر بعثها ، فضلاً عن كونه الوسيلة الفنية المعبرة عن دخيلة الشخصية المحورية .

لقد بدت شرفة البيت المسيجة بالحاجز السلكي، التي تجلس فيها الشخصية المحورية ، من واقع التوظيف الفني ، رمزاً لكل الموانع الاجتماعية التي تعيشها المرأة ولا تستطيع الخروج عليها ، كما أصبحت المرأة الوجه الآخر لذلك الكائن الذي يدب في أعناق الماء أمام ناظريها .

إن أبرز ما يميز البنية القصصية لقصة «الاسماك» هو لجوء القاص الى عالمين متوازيين ، كلاهما واقعي

بحيث أصبح بإمكان القارئ ملاحظة واقع العلاقة  
فيما بينهما ورؤية أحدهما في ضوء الآخر .

ولم يكتف القاص بتقنية ( بنية التوازي )  
للأحداث والصور وإنما عمد الى خلق حالة من التمازج  
فيما بينهما وصلت في مرحلة من مراحل تطور الحدث  
القصصي الى حد التوحد ، حتى بدا متعذراً علينا  
التفرقة بين ما هو خاص بوصف السمكة وما هو  
خاص بوصف امرأة الشرفة :

« ويستمر التدفق الضوئي في طغيانه الجارف  
نحو الشرفة ، نحو حوض زجاجي كبير ، يتمدد فيه  
الجسد مغموراً بالطحالب : تحوم حوله أسماك  
مثيرة [٠٠٠] تحفه وتمسه وتصطدم به وتتكاثر حول  
الوجه الذي تلتصق به قطع صغيرة من الأعشاب [٠٠٠]  
لن يتوقف هبوط الجسد الى الأسفل [٠٠٠] إن انقاساً  
غير متوقع يخرج بالجسد من القرار المظلم ، ويحرره  
من الضغوط ، ويرتفع به بسرعة كبيرة نحو السطح ،  
في جوف مشب تنطلق في ظلامه شرارات دقيقة» (٥٠)

لقد كان القاص موفقاً في استخدام تقنية التنويع في ضمائر السرد القصصي ؛ ما بين راوٍ عليم محايد وآخر مخاطب ، يعود الى ذات الشخصية القصصية أكثر من عودته الى مخاطب حقيقي ، وذلك تبعاً لتغير الحالة الذهنية للشخصية المحورية ، مما جعله ملائماً تماماً لتيار الوعي الذي خضعت له الشخصية في لحظات استغراقها في حلم يقظتها •

من هنا جاء تغير ضمير السرد القصصي من الغيبة ( صوت الراوي العليم ) الى الخطاب الذاتي متساوفاً مع مغادرة ( امرأة الشرفة ) حالة اليقظة ودخولها عالم الرؤيا ، كما جاء منسجماً مع الحالة الشعورية التي انتهت اليها الشخصية •

إن عودة القاص الى استخدام صوت الراوي العليم واستبداله بضمير الخطاب ( المبرع عن ذات المرأة ) في المقاطع الأخيرة من القصة إنما أريد له أن يحاكي ، في حركته الدائرية تلك ، دورة الاحياء في



قاع النهر منذ التخلق حتى الموت ، فضلاً عما يعنيه  
اللجوء الى الراوي العليم من توقف حالة ( الرؤيا )  
وانتهائها وحاجة القصة الى الصوت المحايد (المعلق)  
الذي بدأت به .

لقد أسهم السياق اللغوي الخاص في هذه القصة  
في أن يعبر تعبيراً موفقاً عن الدلالات المختلفة لعالم  
الشخصية . وهو أمر كفه اكتناز الجملة وامتلأ  
المرتدة اللغوية بالاشعاعات الدلالية الموحية . فهذا  
الجسد الحي القابع في الشرفة المظلمة، الملتصق بالحاجز  
السلكي ، والمحتجز من غير حراك ، وحيداً منعزلاً ،  
هو الوجه الآخر لسكة الحوض الزجاجي التي تهبط  
أمام ناظري المرأة وحيدة الى قاع الحوض الزجاجي ،  
داخل الشرفة وفي قاع النهر الرملي ، خارجها . كما  
ان ارتظام السمكة بالحوض الزجاجي وارتدادها عنه،  
يبدو الوجه الآخر لالتصاق المرأة بحاجز الشرفة زمناً  
وتكلس ذرات العالم الخارجي على جسدها ، تماماً  
كما أحاطت بالسكة الذرات الطحلبية (٥١) :

صورة لشبكة أشرفية كما تبدو من خلال  
رؤية الراوي

ومن يجلس داخل الشرفة المظلمة ،  
من دون حراك ، فتاة تراقب المشهم  
المحدود من خلال الشبكة المسلكية  
التي تشغل واجهة الشرفة المظلمة على  
تلك النوافذ المربعة الصغيرة في  
النهر ، وليس للشرفة منفذ آخر غير  
الشبكة •

صورة أشرفية كما تبدو من خلال  
رؤية الراوي

تخرج سسكة متفردة من الأعشاب  
وتقترب مباشرة صوب واجهة  
الحوض ، حتى يصطدم بوزها  
بالزجاج ، وتبقى ساكنة في تلك  
الحال ، كما لو تتطلع الى خارج  
الحوض ، أو تتحسس صلابة اللوح  
السميك الذي يمنعها من مواصلة  
العم مسافة أبعد •

لقد بدا واضحاً أن القاص قصد من وراء تقنية  
البنية القصصية ، ( بنية التوازي ) ، الى أن يجعل من  
سمك النهر وسمك الحوض معاً معادلاً رمزياً  
للشخصية المحورية المأزومة ( امرأة الشرفة ) . كما  
أصبح واضحاً أن الحوض الزجاجي للسمك ومجرى  
النهر في الخارج قد أريد لهما أن يعبرا ، بطريق الرمز،  
عن الشرفة التي تحتوي الشخصية ، ومن ثم البيئة  
الاجتماعية الأوسع التي تعيش فيها وتحيا وتمارس  
طقوسها .

وإذا كانت بيئة السمك المثلة في الحوض الزجاجي  
أقرب الى البيئة الايجابية من بيئة النهر الخارجية ، من  
خلال تقديم القاص لهما ، من حيث انغماس الأولى  
بالضوء وباللمعان وبالصفاء الشفيف ، فان بيئة النهر  
الخارجية تبدو عرضة لانتهاك البشر ( الصبيان ) لها  
ولتسمم سمكها وموته . وهي مقابلة تطرح أكثر من  
تساؤل وتحتل أكثر من تأويل فيما يتصل بالبيئة  
الطبيعية والبيئة الصناعية وعلاقة كل منهما بالشخصية .

لقد تضمن السياق القصصي اشارات متناثرة لها دلالاتها الموحية ، لو ضمناها الى بعضها لبدت لنا واضحة أزمة الشخصية المحورية التي تعبر عن أزمة مزدوجة ؛ احساس باستلاب الارادة ورغبة في الانعتاق الكلي من الواقع المتروض عليها من جهة ، وتعبير عن كبت جنسي حاد ورغبات مصادرة تعود الى زمن طويل من جهة أخرى .

ويسكن النظر الى المقاطع الوصفية الدالة على رغبة الشخصية في الخروج من أسرها سواء ما اتصل منها بالشخصية نفسها أو بالمحيط الخارجي المعبر عن مشاعرها :

إن إنقاذاً غير متوقع يخرج بالجسد من القرار المظلم ، ويحرره من الضغوط ، ويرتفع به بسرعة كبيرة نحو السطح<sup>(٥٢)</sup> / اندفاعات يائسة نحو الجدران الزجاجية<sup>(٥٣)</sup> / وستزون عنك عمتك وموانعك الداخلية القصوى وروابطك وسلاسلك وطلاسمك وأحشاؤك ، وستشفين كالزجاج<sup>(٥٤)</sup> / فما أن يتم

خروجك من تفق طاق ، حتى يتم دخولك في ظلام  
بوابة أخرى<sup>(٥٥)</sup> / الشرفة - المحبس<sup>(٥٦)</sup> ذلك الكائن  
الجامد على الكرسي ، كتشال محجوز خلف الشبكة  
السلكية<sup>(٥٧)</sup> ، ان النهر يضيق بها • لا بد أن شيئاً  
لوث الماء وجعلها تختنق وتطفو<sup>(٥٨)</sup> / وليس للشرفة  
منفذ آخر ..

لقد بدت حركة السك واندفاعه اليأس وارتطامه  
الدائم بجدران الحوض الزجاجي ، وموت الآخر في  
قاع النهر الملوث ، تعبيراً موحياً عن توق امرأة الشرفة  
الى الانعتاق من أسر الحواجز التي تطبق على روحها،  
والمضايق التي تضغط على جسدها وتقودها الى هذه  
الرحلة الداخلية البعيدة في محاولة لفهمها في ضوء  
حركة الأحياء وتخلقها •

لقد بدا واضحاً أن ثمة أزمة جنسية تستحكم  
بواقع امرأة الشرفة ، عبّرت عنها رحلتها الطويلة  
وابتغشها تيار وعيها في شكل صور ورموز واشارات  
دالة كان فيها للماء الدور الرئيس •

ومع الماء تبدو الموحيات الجنسية والدلالات  
الرمزية واضحة ، في اقترانها بغرائز المرأة ورغباتها  
الدفينة التي تتفق والمداليل التي كشفت عنها جهود  
علماء التحليل النفسي - الفرويدية :

« لن يتوقف هبوط الجسد الى الأسفل ، في  
الهوة المائية التي تشتد فيها كثافة الماء وعمته  
التامة [•••] وفيما تتوالى الأبخرة ، كان الجسد يتميم  
بالماء المخدر الذي يرتفع في الرأس ، أنت ترتخين  
الآن [•••] ها هو السيل يدخل ماء النهر للشرفة  
ويضم قدميك ثم يعلو حول كرسيك • يحيط الماء  
بمنتصف جسدك الساكن ، ويأخذ في زحزحته  
واقتراعه • تترنحين وتستسلمين للقوة السائلة ،  
كتمثال تميلين وتنفصلين عن الكرسي وتسقطين من  
دون صوت ، وبلا طرطشة ، وتنغمرين بالماء كلياً [•••]  
بل ان الماء يأخذ يديك ويباعد ما بين الرجلين، ويجردك  
من ثيابك ، يسحبك ويهبط بك للنهر، ويمعن في جرفك

بعيداً عن الشرفة • لن تقاومي هذا التيار ، الاندفاع  
الجنوني ، كلية الاحتواء والاقتران ، فوضوية  
الأحاسيس • « (٥٩)

تبدو الوظيفة الرمزية للماء ، بوصفه عنصر  
التخلق ومصدر اللقاء الجنسي واضحة هنا ، تؤكد  
ذلك الطقوس المباركة له والمعبرة عن حالة الفرح  
والانغمار باللذة والاستسلام الكامل لسطوة الماء  
الآسر •

وإذا كان حضور الماء مرتبطاً في القصة برمزه  
الجنسي المعروف وباعثاً لدلالته ، فإن وجود بعض  
المظاهر وحضورها فيه قد جاء ليعمق هذه الدلالة  
ويكمل ظلال الصورة التعبيرية •

ولعل من بين أبرز تلك العناصر الدالة ، ظهور  
قرون الجاموس وجذوع النخيل المبتورة وشجيرات  
الموز في شكل علاقة مع فتاة الشرفة ، أريد لها أن تعبر  
في إحيائها الجنسية الواضحة عن عضو الذكورة :

« تنغرز أقدامها [الجاموس] في الطين ، وتخوض  
في الماء ، لا يظهر منها غير ظهورها وقرونها . . . أفتر  
تتسللين بين القرون المقوسة ، تتطلع اليك أعين  
الجاموس المتسعة [ . . . ] بامتداد حافتي النهر نخلات  
عجفاوات مقطوعة القمم ، حفرت عليها رموز وإشارات  
وأسهم ، وتقف على رؤوس النخلات المبتورة غربان  
كانت تحرك أجنحتها من دون أن تحلق » (٦٠) .

الى جانب رمز الذكورة الجنسي نجد التعبير  
الرمزي الدال على عضو الأنوثة في تجلياته الدلالية  
المختلفة من جرار وأصداف وأتفاق وأحواض (٦١) ، في  
النجوى الداخلية (المونولوج) للشخصية :

« تحلل جسدي في متاهة أتفاق صدفية [ . . . ]  
وأحياء تزحف خارج الماء نحو جرار ضخمة مصفوفة  
على جانبي المجرى [ . . . ] تتسلقها وتسعى حول فوهات  
ثعابين دقيقة معتمة [ . . . ] تفق من الفتحات الضوئية  
المتوالية . فما ان يتم خروجك من تفق طاق حتى يتم



دخولك في ظلام بوابة أخرى [٠٠٠] ويستمر غطسك  
في جوف ما يبدو أنه حوض ، جرة ، تابوت ، تنور ،  
سمكة هائلة مليئة بسائل صمغي كثيف مترجرج  
يقاوم ترسب جسدك » (٦٢) .

وثمة مشهد وصفي قدمه لنا القاص من خلال  
( تيار وعي ) الفتاة وتأملها له ، إذ جاء متضمناً الدلالات  
الرمزية المزدوجة ليبر عن حالة التوحد بين عالمي  
الرجل والمرأة مشلين في زهيرات حمر كأسية الشكل ،  
تنطبق عليها شجيرات موز تشبه لدائن لحمية تارة ،  
وضفتين معشبتين يضيق مجراهما بفعل انغلاق  
شجيرات الموز عليهما وما يشعه المستوى اللغوي من  
إحياءات وما توحى به ظلال النص وابتعته من دلالات  
تارة أخرى :

« نباتات كثيفة ، وزهيرات بهيئة كؤوس حمر  
ضخمة ، وشجيرات موز ذات أوراق عريضة شديدة  
الخضرة تنكفيء كلدائن لحمية على مجرى النهر عبر  
الضفاف المنسرحة • يضيق المجرى أكثر وتنغلق عليه

أوراق شجيرات الموز • ضفتان، معشبتان بغزارة ﴿٦٣﴾

وتبدو العلاقات الاجتماعية ومواضعات الأسرة وأعرافها في هذه القصة مصدراً من مصادر الكبت الذي تعرضت له الشخصية وعبرت عن إحساسها الصاد به في لحظة من لحظات تيار وعيها حين قذف لا شعورها بصور مشوشة متناثرة في ظاهرها، موحية دالة على مغزاعا في حقيقتها • يبدو ذلك من واقع الموانع التي تعرضت لها شخصية الفتاة منذ صغرها وأوامر النهي والردع لكل ما تتوق نفسها اليه وتهفو روحها له من واقع غريزتها الحية الفطرية :

« • • كل هؤلاء تناقلوا المهد بعد انتشاره ووضعوه في الشرفة المحبس-بين أحواض السمك • • انهم يتحدثون حول المهد : « اننا ننقذك من فيضان النهر المرتقب » [•••] و « كم هي ضعيفة هذه الصبية الجميلة » و « انك عريانة » و « لتعرض الى الهواء كي تجف ثم تلبس الملابس » • • وتقولين أنتِ في

صعوبة : « لا أريد الابتعاد عن النهر » • [٠٠٠] وفيما  
تترسبين ، تباعد عنك زينة المهد المعلقة وتتشوه  
ألوانها الرائعة حتى تتلاشى ، وتمسخ وجوه النسوة  
المطلات • « (٦٤)

هكذا أسهمت الفروض الأسرية والموانع المبالغ  
فيها ، المنبعثة من واقع الخوف على الطفلة من الوقوع  
في المحذور ، في تشويه شخصيتها ومسح ارادتها  
والحيلولة بينها وبين ما تتوق إليه ذاتها بدافع غريزي  
فطري ، ولتتكشف لنا بعد زمن مضيّع طويل عن صور  
اللاشعور التي تتقاذفها مخيلتها وهي وحيدة خائبة  
محجوزة خلف شبكة أسلاك الشرفة التي تطل على  
نهرها الجديد - القديم •

لم يقف القاص محمد خضير في كشفه للاشعور  
الشخصية المحورية عند حدود عالم اللاشعور الفردي،  
إذ راح يقذف بصور وعلاقات ومشاهد تعود في  
دلالاتها الى مزيج من نظريات ( يونج ) في اللاوعي  
الجمعي وعدد من النظريات والمعتقدات البدائية

( الميثولوجية ) (٦٥) ، كما هو الحال في الصور الدالة على وحدة الوجود تارة وتناسل الأحياء وارتقائها المتجلي في نظرية (داروين) في النشوء والارتقاء •

ولعل من الجدير الوقوف عنده في البناء الفني لقصة « الأسماك » ، تلك التقنية القصصية التي عمد فيها القاص الى أن يجعل يقظة الشخصية المحورية وخروجها من عالم الرؤيا الى عالم اليقظة مشابهيين في صورتيهما للحظة خروج الكائن الحي (الانسان) من عالم الغيب (الرحم) الى أرض الواقع المحسوس ، موحداً هذه المرة أيضاً بين الانسان ومعادله الرمزي الذي بدا على مرمى نظر القارئ طوال سير القصة • وهي مزاجية تعتمد على فهم القاص لآلية الحلم وعالمه الذي يبدو في النظرة النفسية العلمية أشبه بلحظة الانقطاع والتوقف عن الحالة الطبيعية (الصحو) :

« يستولي الشأوب على وجه الفتاة ، فيفغر الفم الى أقصى حدوده ، ويغمض العينين ، ويشوّهه : تلك

الهيئة التي لوجه جسد قادم من ظلام جب عسيق مليء  
بسوائل صغية كثيفة ، يتهاى لاطلاق صرخته الأولى  
ضد الحياة الجديدة المبهمة وقد استشعرنا بنورها  
الغامر وأبخرتها وألوانها ورائحتها واتساعها وأصواتها،  
باستجاباته الحسية للوسط ، بالحركة داخله وخارجه،  
جلوسه داخل الشرفة ، بالنهر خارج سلك الشرفة ..  
تطبق الفتاة فيها ، وتنتبه للنهر كما تراه خارج سلك  
الشرفة . » (٦٦) .

والحق ان التقنية القصصية لقصة الأسماك التي  
اعتمدت على بنية التوازي وكان القاص موفقاً في جعل  
عالمي الرؤيا والواقع يتداخلان بعد تناوب ، كاشفاً  
بذلك عن مناطق اللا شعور لدى الشخصية القصصية  
ومعبراً عن مناحي الكبت وألوان الانسحاق ، لم تكن  
هذه التقنية تخلو مما قد بدا سالباً إياها بعضاً من  
إمكانات المستوى التعبيري الشفيف وإيحاءاته  
الضمنية ، وإن كان ذلك محدوداً بقي محصوراً في  
حدود الاشارات التمهيدية الأولى للعلاقة ، وهي

اشارات بدت أقرب الى الافصاح عن واقع العلاقة  
بطريقة اخبارية كان يمكن للقصة أن تظل محافظة على  
مستواها التعبيري العالي لو أن القاص أنسك عن  
ذكرها أو تفادى اللجوء اليها، كما في العبارة الآتية: (٦٧)

« وأعمق أعمق ، في مياه كالقار ، تسبح سمكة  
واحدة هائلة ، عبياء متخبطة ، سمكة سوداء ملساء،  
لها وجه آدمي مألوف كوجه الجسد الغاطس : سمكة  
الآلام والعبودية والانحطاط الجسدي ، المؤبدة في  
الأعماق المظلمة » (٦٨) .

وهكذا فإن الذي يميز تقنية استخدام الرؤيا في  
قصة الأسماك الى جانب بنية التوازي ، تلك الحركة  
الدائرية التي بدأت باليقظة وانتهت اليها بعد أن أفلح  
عالم الرؤيا في أن يغشى وعي الشخصية ويطيح به ،  
ساحباً الفتاة الى أعماقه المظلمة السحيقة في رحلة  
خصبة بالرموز مداها التاريخ الانساني البعيد ،  
وبطانتها عالم اللا شعور ( الفردي والجمعي ) الذي

تجلت فيه مظاهر الحياة في نشأتها وتطورها ووحدها  
من خلال رؤية (بانورامية) أخاذة •

### استنتاجات :

لقد كشفت لنا النماذج القصصية المختارة عن  
اختلاف البنى المتحكمة بنماذج الفن القصصي العراقي  
الحديث وتنوعها تنوعاً يؤكد ثراءها ويعبر عن اختلاف  
زاوية نظر القاص العراقي لموضوعة (الرؤيا) ودلالاتها  
وشكل توظيفها الفني • فحين يصبح الواقع قاسياً  
الى حد الايلام صلداً الى حد الأذى وابتعث اليأس  
لا تكون لدى المرء اليأس المنحدر من وسيلة لتجاوز  
هذا الواقع سوى الرؤيا التي تغدو وسيلة نفسية ناجعة  
وبديلاً أكيداً للواقع القمعي • وهو ما عبرت عنه  
بوضوح قصتا فهد الأسدي •

لكن هذا الواقع إذا ما بلغ حداً من الاستشراء  
بحيث يعجز المرء عن التواءم معه على مستويي الواقع  
والرؤيا معاً فان البنية القصصية السابقة تعجز عن

الوفاء بنقل رؤية الشخصية الظلامية ومنطقها النفسي  
لتنسخ المجال لبنية أخرى أكثر قدرة على التعبير عن  
كابوسية الواقع المستحكم ، كما هو الحال في منهج  
جليل القيسي المعتد في عدد من قصصه •

وتبقى البنية التي تتردد بين الواقع والرؤيا من  
أكثر الوسائل الفنية وفاء بالتعبير عن العطب النفسي  
الذي يلحق بالشخصية القصصية تاركاً إياها فهماً  
لهواجس الشك واليقين ووساوس الحلم واليقظة ،  
وهو ما عبّرت عنه قصة عبدالاله عبدالرزاق ونجحت  
في كشف أعماق هذا النمط من الشخصيات •

لكن شدة تعلق الشخصية بالحلم وزيادة  
حساسيتها وضعفها ، بسبب من إرهاف الحس وربما  
لرغبة منها في التعويض عن الواقع والهرب الى عالم  
الرؤيا ، يجعل من البنية القصصية ، التي ترى الواقع  
رؤياً ، وسيلة فنية أكثر نجاحاً وملاءمة لهذا النمط من  
الشخصيات كما هو الحال في قصة ميسلون هادي •



ويأتي المزج بين الرؤيا والواقع والتعبير عن  
تداخلهما في وعي الشخصية أحياناً ليبر عن مستوى  
من الوعي ناضج ، فضلاً عن كونه وسيلة فنية متقدمة  
في مخاطبة وعي القارئ والارتقاء بأفقه عن طريق  
المستوى التعبيري للنص كما في الأسماك .

لقد ترتب على اختلاف البنى القصصية اختلاف  
في وظائف الرؤيا ما بين وظيفة اجتماعية ووطنية  
وفلسفية وجنسية، فضلاً عن تنوع مستويات التوظيف  
الفني لها ؛ بين مستوى بسيط يعبر عن وظيفة نقدية  
(موضوعية) تتوسل بالفن كما هو الحال في قصص  
الرؤيا المبكرة في تاريخ الفن القصصي العراقي الى  
مستوى أكثر نضجاً يعكس رقياً فنياً ويعبر عن وظيفة  
تستمد مسوغات وجودها من واقع البنية الفنية للقصة  
العراقية ، وهو ما تمثله النماذج القصصية موضع  
الدرس .

إن التنوع الثري في البنى القصصية الذي يكشف  
عنه الاستقراء النقدي في واحد من الموضوعات البكر

في القصة العراقية الحديثة ، ونريد به الاستخدام الفني لموسوعة الرؤيا ، إنما يعكس بجلاء واقع التطور الفني الذي لحق فن القصة القصيرة في العراق ويرسم صورة واضحة لمدى الاضافة والتنوع في الانجاز القصصي على اختلاف أجياله ومراحله .

القصصية الستة كانت محكومة بحجم مشروع وبعد ، فإن هذه الدراسة التي اختارت نماذجها الموسوعة . ولعلنا نستكمل النماذج القصصية الأخرى ، التي قد لا تخرج عن أشكال البنى التي انتهت إليها نتائج الاستقراء ، في أبحاث مقبلة أشمل ، مستفيدين من أية ملاحظات جادة يمكن أن تغني أفق هذا البحث وتعمق مساره ، على طريق الدرس النقدي الجديد في العراق .

## الهوامش والاشارات :

- (١) انظر ، لسان العرب لابن منظور : دار المعارف ، مصر ، ١٥٤١/٧٨ .
  - (٢) ملحمة كنكامش وقصص أخرى عن كلكامش والطوفان : طه باقر . ط ٥ . دار الشؤون الثقافية العامة . وزارة الثقافة والاعلام ، بغداد ، ١٩٨٦ ، ص ٨٦ .
  - (٣) المصدر نفسه : ص ٨٧ .
  - (٤) انظر : الفصل الثالث من الملحمة ، وهو الفصل الخاص بموت أنكيديو وحزن جلجامش عليه وسعيه وراء الخلود .
  - (٥) أنظر ، الكتاب المقدس ، العهد الحديدي . ( رؤيا يوحنا اللاهوتي ) . الاصحاح ١-٢٢ .
  - (٦) مقدمة ابن خلدون : ابن خلدون ، دار الشعب ، كتاب الشعب . مصر ، ص ٤٤٩ .
- ومما أثر عن الرسول (ص) أنه كان اذا انفتل من صلاة الغداة يقول لأصحابه « هل رأى أحد منكم الليلة » رؤيا « يسألهم ليستبشر بما وقع من ذلك مما فيه ظهور الدين واعزازه ، المصدر السابق .

- (٧) المصدر نفسه : ص ٥٠ .
- (٨) نفسه .
- (٩) سورة يوسف : آية ٣-٥ .
- (١٠) المقدمة : ص ٩٥ . وانظر قوله في موضع آخر :  
وانما تكون النفس متشوفة لذلك الشيء ، فيقع  
لها بتلك اللمحة من النوم ، لأنها تقصد الى ذلك  
فتراه « ص ٩٧ .
- (١١) المصدر نفسه : ص ٩٧ ، ١٠٢ .
- (١٢) المصدر نفسه ص ٤٤٩ .
- (١٣) نفسه : ص ٥٠ .
- (١٤) نفسه .
- (١٥) نفسه : ص ٥١ .
- (١٦) نفسه .
- (١٧) الهذيان والاحلام في الفن : سيغموند فرويد ،  
ت جورج طرابيشي ، ط ٣ ، دار الطليعة للطباعة  
والنشر ، بيروت ، ١٩٨٦ ، ص ٦ .
- (١٨) المصدر نفسه .
- (١٩) نفسه : ص ٧١ .
- (٢٠) نفسه : ص ٤٩ .

- (٢١) نفسه ص ٧ .
- (٢٢) محاضرات تمثيلية جديدة في التحليل النفسي ؛  
سيجموند فرويد ، ت عزت راجح ، مراجعة  
محمد فتحي ، مكتبة مصر ، مطبوعات الادارة  
العامة للثقافة ، وزارة التربية والتعليم ، ص ١٣
- (٢٣) المصدر السابق : ص ٧ .
- (٢٤) نفسه : ص ١٤ .
- (٢٥) انظر تطور الرواية العربية الحديثة في مصر  
(١٨٧٠-١٩٣٨) : د. عبدالمحسن طه بدر ، ط ٢ ،  
دار المعارف بمصر ، مكتبة الدراسات الأدبية  
(٢٦) ، ١٩٦٨ ، ص ٧٠ .
- (٢٦) انظر في تفصيل ذلك : نشأة القصة وتطورها في  
العراق . ١٩٠٨-١٩٣٩ ، عبدالاله أحمد ، ط ١ ،  
مطبعة شفيق ، بغداد ، كانون الثاني ، ١٩٦٩ ،  
ص ٣٩ ، ٤٠ .
- (٢٧) المصدر نفسه : ص ٤١ .
- (٢٨) مج تنوير الافكار ج ٢ ، مج ٣ : ص ٦٨ ، نقلا عن  
نشأة القصة ، ص ٤٢ .
- (٢٩) نشأة القصة ، ص ٥٣ ، ٥٤ ، ٥٥ ، ويذكر  
الكتاب أن من بين من كتبوا في هذا اللون  
التصني سليمان فيضي الموصلي الذي نشر عام

١٩١٩ عملاً قصصياً أقامه على عنصر الرؤيا  
بعنوان « الرواية الايقاظية » .

(٣٠) نميل هنا الى تسمية المرحلة السابقة على مرحلة  
(النضج) بمرحلة (التأسيس) أو (البدايات) التي  
تبدأ منذ عام ١٩٠٨ حتى منتصف الاربعينات .  
أما ما تلا ذلك فيمكن تسميته بمرحلة (الانتقال)  
أو التحول وهي مرحلة تستمر حتى نهاية  
الخمسينات . ونحسب أن هذه التسميات أكثر  
دقة وأقرب الى الواقع من بعض التوصيفات التي  
شاعت في لغة النقد القصصي العراقي ولا تزال ،  
مثل جيل الثلاثينات ، جيل الخمسينات ، جيل  
الستينات ٥٠ الخ وبما يكرس حدوداً وهمية .

(٣١) برز هذا التوظيف الفني واضحاً في مجموعته  
الاولى ، صهيل المارة حول العالم وفي بعض قصص  
مجموعته القصصية الثانية ، زليخه . . البعد  
يقترّب .

(٣٢) زليخه البعد يقترّب جليل القيسي ، مجموعة  
قصص ، مطبعة الاديب البغدادية ، ١٩٧٤ ،  
ص ٧٧ .

(٣٣) ان اقتصار التشابه بين العالم القصصي لجليل  
القيسي وعالم الحلم على واقع تقنية الحلم وآليته  
هو الذي يجعلنا نقتصر على التنويه بها كمدخل  
لدراسة .

- (٣٤) أنظر القصة في : لاوفيليا جسد الارض ، عبدالاله عبدالرزاق ، قصص ، منشورات وزارة الاعلام ، سلسلة القصة والمسرحية (٥٧) ، الجمهورية العراقية ، ١٩٧٦ .
- (٣٥) المصدر نفسه : ص ٧٣ .
- (٣٦) نفسه : ص ٧٨ ، ٧٩ .
- (٣٧) طيور السماء : فهد الاسدي : قصص ، ط ، مطبعة الغري الحديثة ، نجف ، ١٩٧٦ .
- (٣٨) المصدر نفسه : ص ١٨ .
- (٣٩) المصدر نفسه .
- (٤٠) نفسه : ص ٣٠ .
- (٤١) أنظر ، الحصار ، محمود جنداري ، مجموعة قصص ، منشورات وزارة الثقافة ، سلسلة القصة والمسرحية (٨٦) ، الجمهورية العراقية ، ١٩٧٨ .
- (٤٢) طيور السماء ص ٢٧-٢٨ .
- (٤٣) نفسه : ص ٢٩ .
- (٤٤) أنظر ، الفراشة وقصص أخرى : ميسلون هادي ط ١ ، دار الشؤون الثقافية العامة ، وزارة الثقافة والاعلام ، بغداد ، ١٩٨٦ .

- (٤٥) المصدر نفسه : ص ٥٠-٥١ .
- (٤٦) مما يحسب للقاصة أنها تمسك عن اخبارنا بذلك  
اخباراً مباشراً تاركة مهمة اكتشاف ذلك للقارى،  
في نهاية القصة عن طريق سياقها وحده .
- (٤٧) المصدر السابق : ص ٤٠ .
- (٤٨) كقصة الشخص الثالث وقصتي المفتاح والوشاية  
من المجموعة القصصية الشخص الثالث .
- (٤٩) المملكة السوداء : محمد خضير ، ط ٢ ، دار  
الشؤون الثقافية ، وزارة الثقافة والاعلام ،  
١٩٨٦ .
- (٥٠) المصدر نفسه ص ٩٩ ، ١٠٠ ، ١٠١ .
- (٥١) أنظر ص ٩٥ ، ٩٧ لترى نصي الوصف الواردين  
في الجدول .
- (٥٢) المصدر نفسه : ص ١٠١ .
- (٥٣) نفسه : ص ١٠٢ .
- (٥٤) نفسه : ص ١٠٢-١٠٣ .
- (٥٥) نفسه : ص ١٠٥ .
- (٥٦) نفسه : ص ١٠٧ .
- (٥٧) نفسه ص ١٠٨ .
- (٥٨) نفسه : ص ١١٠ .
- (٥٩) نفسه : ص ١٠٠ ، ١٠٢ .



- (٦٠) المملكة السوداء : ص ١٠٤ . ويرى علماء التحليل النفسي ( الفرويدي ) أن صورة رؤوس النخل المتتورة تدل على العضو الذكري وترمز له .  
أنظر . الحلم وتأويله ، سيجموند فرويد ،  
ت جورج طرابيشي ، ط ٢ ، دار الطليعة ، بيروت  
حزيران - يونيو ١٩٧٨ . ص ٧٢ . ونظرية  
الاحلام . سيجموند فرويد ، ت جورج طرابيشي .  
ط ١ ، دار الطليعة للطباعة والنشر ، بيروت ،  
أيار - مايو ، ١٩٧١ ، ص ٩٧ .
- (٦١) أنظر . نظرية الاحلام : ص ٩٧ .
- (٦٢) المملكة السوداء : ص ١٠٥ - ١٠٧ .
- (٦٣) نفسه ص ١٠٣ . وانظر كذلك وصف القاص لما  
النهر وحركته . ذلك الوصف الذي له دلالاته  
الجنسية الواضحة ، ص ١٠٩ .
- (٦٤) المصدر نفسه : ص ١٠٧ .
- (٦٥) أنظر تحليل الناقد شجاع مسلم العاني لهذا  
الجانب من القصة في دراسته المهمة عن ( محمد  
خضير ومغامرة القصة العراقية ) مع الأديب  
المعاصر . خ ٢ . السنة الأولى . بغداد ، اذار ،  
١٩٧٣ .
- (٦٦) المملكة السوداء : ص ١٠٧ - ١٠٨ .
- (٦٧) لم يتعد اقتراب القاص من حدود الافصاح عن  
الدلالة الموضع أو الموضعين في القصة كلها .
- (٦٨) المصدر السابق : ص ١٠٠ .

## الموسوعة الصغيرة

سلسلة ثقافية  
تتناول مختلف العلوم  
والفنون والآداب

رئيس التحرير:  
موسى كريدي  
سكرتير التحرير:  
ماجد أسد



دار الشؤون الثقافية العامة

وزارة الثقافة والإعلام

السعر دينار